

Freud in rock. Psicanalisi e musica di massa [excerpta 2013]

Premessa

A differenza di quel che è accaduto per il cinema (considerato unanimamente arte, anche se la questione sarebbe tutta quanta da ridiscutere ...), la musica popolare (considerata arte da giornalisti e consumatori ma non perlopiù da intellettuali e professori), non è stata ancora analizzata tramite quelli strumenti di interpretazione psicologica forniti – ma è solo la più celebre fra le *varie* psicologie! – dalla psicanalisi. Né a livello di produzione e ricezione né a quello storico. Proviamo, almeno in minima parte, a colmare questa lacuna per quanto riguarda la dimensione storica. Si precisa che per motivi di spazio il nostro discorso sarà limitato alla musica di massa della seconda metà del Novecento. Lasciando fuori blues e jazz – di cui pure ci si dovrebbe ampiamente occupare in sede di storia dei rapporti tra psicanalisi e musica – e trattando solo marginalmente la dance e/o elettronica.

È possibile dare un'interpretazione psicanalitica dell'arte; ed è stato ampiamente fatto. Ma tale interpretazione ha in quanto tale il limite di togliere l'arte e di lasciare la eventuale patologia. Il rock invece non essendo arte – secondo il giudizio che proponiamo – risulta al pari di qualsiasi fenomeno psicosociale maggiormente riconducibile ad alcune concezioni della psicoanalisi; termine con il quale non intendiamo niente di più e niente di meno che: la filosofia di Freud.

Rock 'n' roll

Freud è la musica popolare del secondo Novecento – potremmo dichiarare provocatoriamente; nella misura in cui questa si può ricondurre al rock 'n' roll statunitense degli anni Cinquanta e nella misura in cui quest'ultimo, fin dal suo nome, si può incentrare nella disinibizione degli istinti sessuali di contro alle convenzioni sociali. Sesso vs. società; istinto vs. ragione; inconscio vs. conscio; in ciò consiste il nucleo della filosofia di Freud: la psicanalisi. (Simili contrapposizioni “tragiche” – nel senso di dolore e insormontabili – venivano rilevate, in una prospettiva sociologica che concepiva società e psiche come concorrenziali, da un contemporaneo di Freud: Simmel. Proprio come in Freud, per Simmel nel rapporto individuo/società uno dei due elementi non dovrebbe mai prevalere sull'altro, altrimenti si innescherebbe un processo autodistruttivo per entrambi*)

Mezzo secolo dopo Freud, la musica popolare del secondo Novecento – e il rock 'n' roll che l'ha generata – ha fatto rilevare massmediaticamente l'importanza, per l'uomo e la sua realizzazione, del sesso – dell'istinto, dell'inconscio – di contro alle convenzioni sociali, prodotto di ragione e coscienza (principi morali). Rispetto a Freud però – e come sempre accade per le espressioni popolari rispetto a quelle artistiche, scientifiche o filosofiche – lo ha fatto in maniera ingenua. Mentre Freud – pur spingendosi ben oltre il rock 'n' roll e facendo addirittura fondare la società dal sesso, il conscio dall'inconscio, la ragione dall'istinto – non ritiene che sesso, istinto, inconscio siano il bene assoluto e la società, la ragione e il conscio siano il male assoluto, ma che si tratti di trovare un qualche equilibrio, per quanto precario e patologico, tra le due componenti; il rock 'n' roll ingenuamente e semplicisticamente indica in quello che passerà alla storia come il suo motto – “sesso, droga e rock 'n' roll”, appunto: con il rock 'n' a svolgere il ruolo ora di medium ora di sintesi ora di sostitutivo o compensazione delle altre due componenti – la panacea a tutti i mali

* Cfr. G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito* [1903], trad. Armando, 1995.

socialmente indotti. In tale prospettiva, di critica sociale per impellenza istintuale, potrebbe aver ragione Neil Young quando nel 1979, pur sbagliando clamorosamente a livello di storia del rock in senso stretto, scongiurava in *Hey Hey, My My (Into The Black)*: “Rock and roll can never die”.

L’ingenuità della concezione sessuocentrica – ma sarebbe meglio dire, per il maschilismo che lo contraddistingue, fallocentrica – del rock ‘n’ roll, consiste, se non altro, nella sua autodistruttività. Infatti il rock ‘n’ roll (per tutti gli aspetti: dai tecnologici agli economici ai linguistici) è un fenomeno sociale. E quando un fenomeno sociale va contro la società – la razionalità, le convenzioni ecc. – va contro se stesso. Il sesso – l’istinto, l’inconscio – è autodistruttivo. Perché non c’è vita – sembra sostenere Freud con Hobbes – fuori dalla società, dove si avrebbe inevitabilmente la situazione dell’*homo homini lupus*.

Il rock ‘n’ roll ovviamente potrebbe difendersi ribattendo che la sua concezione della “vita in natura” non è certo quella di Freud/Hobbes ma, ad esempio, quella di Rousseau (“Tutto è bene, quando esce dalle mani dell’Autore delle cose; tutto degenera nelle mani dell’uomo”, recitava nel 1762 l’incipit dell’*Emilio*): da qui infatti la “summer of love” del 1967 (commercialmente subito cavalcata dai Beatles con l’hit *All You Need Is Love*), gli hippie e i loro migliori prodotti musicali: i Grateful Dead e i Jefferson Airplane (ad un livello più alto di cultura bisogna però ricordare che gli scrittori beat anticiparono di un decennio tutto questo).

La difesa del rock ‘n’ roll tuttavia non regge: non tanto per il fallimento del Sessantotto o la correttezza della fanta-antropologia dell’*homo homini lupus*. Piuttosto perché incompleta, bizzosa, mera *pars destruens* senza *construens*. L’uomo infatti – biologicamente – è un animale sociale: per occuparcene in maniera esaustiva bisogna pertanto (come ha fatto Freud, a prescindere dal modo in cui l’ha fatto) occuparci anche della sfera sociale. Di come organizzarla ecc. Che il rock ‘n’ roll non si occupi della *pars construens*, che le sua analisi siano semplicistiche e infantili, può andar anche bene. Purché però non lo si consideri – come, dai giornalisti *in primis* e per motivi di autopromozione sociale, si tende eccessivamente a fare – arte: ma soltanto espressione popolare.

(I Can’t Get No) Satisfaction vs. California Dreamin’. Realtà contro utopia

Facciamo adesso qualche celebre esempio di musica popolare del secondo Novecento in cui siano rinvenibili tematiche freudiane; così da dimostrare la nostra tesi di partenza.

(I Can’t Get No) Satisfaction, del 1965 – e della band che più di ogni altra, pur continuando a suonare sempre rhythm and blues, ha traghettato la musica popolare dalla sua forma prevalente nella prima metà del Novecento, il blues, a quella prevalente nella seconda, il rock – risulta incomprensibile senza Freud; anche se i suoi autori – i Rolling Stones – non avranno mai letto Freud, tantomeno quando, ventenni, composero quel brano.

(I Can’t Get No) Satisfaction potrebbe essere stato il titolo alternativo all’opera divulgativa con cui Freud riassunse nel 1930 il suo pensiero: *Il disagio della civiltà*. *(I Can’t Get No) Satisfaction* significa *Il disagio della civiltà*. Ne è l’espressione popolare. Di che cosa è insoddisfatto il soggetto, l’io (psicanaliticamente: il paziente)? Nello specifico del sesso – del modo in cui questa impellenza naturale, questo bisogno fisiologico viene gestito dalle convenzioni sociali. In generale – e la censura sessuale ne è un effetto – dal conformismo dominante. Perché non potrà mai essere soddisfatto il soggetto? Perché non potrà mai guarire del tutto il paziente? Perché – spiega Freud – uno sfogo incontrollato degli istinti è autodistruttivo per gli istinti stessi. E non si danno società senza repressione istintuale: si può solo decidere (anche se non è cosa da poco; anzi è decisiva per non rendere patologiche in maniera grave le psicosi) quale e quanta repressione.

Il rock – come si chiamerà a partire dalla fine degli anni Sessanta l'evoluzione del rock 'n' roll e del rhythm and blues – nasce quindi (o si autogiustifica) come sfogo o compensazione dell'inevitabile repressione sociale. Con la stessa funzione dunque – secondo Aristotele – dell'arte. O anche, potremmo aggiungere occupandoci del sessuocentrico Freud, della pornografia. Il problema è che – sia il rock sia la pornografia – potrebbero compensare troppo: cioè, a furia di far accettare la repressione sociale perché tanto ci sono queste altre forme di sfogo (controllato e autorizzato dalle leggi) degli istinti, potrebbero inibire nel popolo proprio ciò per disinibire il quale erano nate: cioè la sessualità e l'anticonformismo*.

Inoltre: il non poter avere soddisfazione (e quindi l'insoddisfazione cronica) da parte dei Rolling Stones – come il maledettismo di Baudelaire o il nichilismo di Leopardi che li precedono di oltre un secolo – nella misura in cui deriva – causando così l'espressione musicale – da una riflessione sulla vita pare più esistenziale (una scelta di vita, culturale) che psicologica (medica). Si va insomma nell'antropologia. Anche cristiana. (*I Can't Get No*) *Satisfaction* potrebbe essere una sorta di traduzione – per tacere di motti biblici dal medesimo significato – della concezione della vita terrestre come “valle di lacrime” espressa nell'antifona mariana risalente all'XI sec. ca. (e sfruttata anche dall'esistenzialista Petrarca) *Salve Regina*. Solo che mentre per i cristiani c'è una vita celeste (“dopo questo esilio”, per citare ancora il *Salve Regina*), per i Rolling Stones e la musica popolare novecentesca sembra, il più delle volte, finire tutto qui.

Le cose all'uomo andrebbero bene – secondo la visione della musica popolare ma anche di Freud – qualora si avesse riconciliazione tra società e natura; sesso e legge; vita e morte. Riconciliazione per Freud costitutivamente impossibile – tranne nei termini di una patologica e necessaria rinuncia da ambo le parti. Impossibilità – da cui il malessere espresso – preponderante nella musica popolare della seconda metà del Novecento. In (*I Can't Get No*) *Satisfaction* e poi soprattutto nel rock. La cui definizione può anche legarsi a tale impossibilità.

Tuttavia abbiamo pure un'altra linea di pensiero. Secondo la quale disperare non è permesso. E anzi almeno a livello di sogno – sogno di cui poi riparleremo – si deve sperare o credere in una piena soddisfazione. Cioè nella possibilità di riconciliare società e natura; sesso e legge; vita e morte. È il tema di *Dreamin' California*; la celeberrima melodia con cui – nello stesso anno di *Satisfaction* ma dall'altra parte del mondo rispetto all'Inghilterra e dall'altra parte anche dello stato d'animo (dal pessimismo all'ottimismo cioè) – i Mamas & the Papas iniziarono a produrre la colonna sonora per il Sessantotto e prima ancora per la “Summer of Love” di cui, nel 1967, fu emblema il *Monterey International Pop Music Festival* da loro organizzato e di cui poi ridiremo.

Col tempo – e in particolare con la stagione punk e il rock anni Ottanta che ne è seguito – la California è diventata una sorta di utopia negativa o distopia. Non tanto per il venir meno degli ideali *Peace & Love* – tra popolo e popolo, persona e persona, coscienza e inconscio – di cui comunque si denuncia la velleità; ma piuttosto per il sentirsi traditi da chi – la generazione del Sessantotto – predicava certi ideali e poi, tra MTV, Microsoft e Starbucks li ha rinnegati in nome del convenzionalismo consumistico distruttivo tanto a livello esistenziale e sociale che ecologico. Citiamo a tal proposito i brani del 1977 *California Sun* dei Ramones e *California* dei Simpletones: brani dall'andamento *surf music* ma per negare l'ipocrisia dei valori – ragazze, sole e divertimento – che a inizio anni Sessanta erano stati dei Beach Boys; valori pseudofreudiani in quanto davano sfogo agli istinti unicamente tramite il consenso e il sostegno sociale; valori e ipocrisia che a

* Cfr. per una critica al conformismo della “musica leggera” il cap. ad essa dedicato in T. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*. Per una critica alla pornografia cfr. M. Marzano, *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia*.

giudizio del punk non vennero superarti nel Sessantotto quando furono soltanto politicizzati. Ma il brano più importante in tale direzione critica – che potremmo anche definire di ritorno a *Satisfaction* con però in più un impegno sociopolitico – fu nel 1980 il manifesto *California Uber Alles* dei Dead Kennedys. A metà anni Ottanta – in epoca postpunk e con esplicito riferimento alla svendita del “sogno americano” ad un sistema capitalistico e consumista – dell’hit dei Mamas & the Papas fecero una parodia i Faction.

Bisogna precisare che prima del punk furono gli stessi artefici degli ideali *Peace & Love* ad autodenunciarsi come fallimentari. È questo il significato dell’overdose: si va in overdose perché non ci si fa a reggere il tentativo riconciliatorio tra società e natura. E le morti per overdose a cui si fa riferimento – tutte in strettissimo giro di tempo (dal 1969 al 1971: tanto che si è addirittura parlato di un complotto dei servizi segreti americani contro pericolosi, perché popolari, destabilizzatori sociali) – sono quelle note di Brian Jones (factotum dei Rolling Stones e responsabile delle loro sonorità più inusitate e perciò antisociali), Hendrix, Morrison, Janis Joplin, la quale faceva con la voce quel che Hendrix faceva con la chitarra e Morrison con le parole: scardinare l’ordine istituito da Ego e società per far emergere gli strati più viscerali dell’uomo e della terra. Bisognerebbe però aggiungere anche il chitarrista per eccellenza da jam session (cioè da orgia di stili e note, in un frullato, perciò stesso antisociale, di tempi sia ritmici che storici): Duane Allman della Allman Brothers Band, schiantatosi a venticinque anni in un incidente motociclistico. Anche qui: la società (motocicletta) sembra creare l’antisocialità (la velocità, in quanto sensazione tutta istintiva, da cui la morte da motocicletta). E la vicenda di Duane Allman sembra dimostrarlo, anticipata dalle sue sessioni alla chitarra.

Fuori tempo massimo – dopo tutta quanta la stagione punk e anche la fine del rock – lo status di mera utopia fine a se stessa delle fantasie conciliatorie californiane verrà additato dal vendutissimo album – ed omonimo singolo – *Californication*. Con il quale nel 1999 i Red Hot Chili Peppers si assicurarono una lussuosa vecchia di pensionati del rock, senza peraltro dover temere in questo campo altra concorrenza se non quella di altri pensionati del rock; a sua volta oramai musica da pensionati (quelli che una volta erano i giovani) e anche da giovani orfani di differenti e più contemporanee musiche.

Significativo il fatto – non riscontrabile nel punk dei decenni precedenti – che mentre *Californication* lamenta l’insulsaggine utopica di *Dreamin’ California* e della relativa epoca, i Red Hot Chili Peppers si arricchiscano proprio con i soldi di chi vanamente – tramite musiche postume del genere – pensa forse di realizzare un qualche sogno o soddisfazione in senso freudiano ed esistenziale anche. Qualche cosa di simile era accaduto già nel 1976. Con gli Eagles che vendettero decine di milioni di copie pur inaugurando l’epoca della fine del sogno californiano. La loro *Hotel California* faceva di questo sogno un incubo – ma quanti di quei milioni che hanno comprato i dischi degli Eagles se ne rendevano conto? – un incubo da cui il soggetto non riesce a risvegliarsi. Come se gli Eagles, formati nel 1971, al termine della stagione utopica, raccontassero la propria storia; la storia di chi sa quant’è illuso senza tuttavia poter smettere di esserlo.

Let’s Spend The Night Together vs. Only You: Freud contro Platone

Continuiamo ancora con i Rolling Stones per indicare i due poli attorno ai quali la musica popolare del secondo Novecento ha concepito la sessualità – spesso mescolandoli e variamente dosandoli. Da un estremo abbiamo il sesso senza amore. Atto ginnico senza sentimento (la mancanza del quale può essere variamente giustificata: spesso con motivazioni legate all’insanabile “disagio della civiltà”, l’insanabilità del quale conduce a posizioni nichilistiche). È il caso di *Let’s*

Spend The Night Together: con la quale nel 1967 nell'anno della "summer of love" i Rolling Stones risposero cinicamente agli idealisti Beatles di *All You Need Is Love*. Il brano venne censurato – minando il matrimonio e i legami sociali – da radio e tv; a dimostrazione di quanto il tempo storico sia un andirivieni: negli anni Cinquanta il rock 'n' roll sia nei suoni che nei testi era stato – ad opera di neri come Chuck Berry e Little Richard: le cui performance erano tollerate forse, e razzisticamente, proprio perché di neri, di *out cast* – molto più violento ed osceno. Ancora quarant'anni dopo, nel 2006, le autorità cinesi – a dimostrazione di quanto la temporale sia soltanto una delle due coordinate storiche: l'altra è la spaziale – vietarono ai Rolling Stones di eseguire il brano dal vivo.

L'altro estremo – non freudiano – attorno al quale la musica popolare del secondo Novecento ha concepito la sessualità potremmo definirlo platonico. E lo esemplifichiamo con *Only You (And You Alone)* dei Platters (inserito nel film musicale del 1956 *Rock Around the Clock* omonimo del brano interpretato da Bill Haley su cui è incardinato e che due anni prima aveva battezzato il fenomeno rock 'n' roll). Il sesso è identificato con l'amore (come canterà una popstar italiana: "Non c'è sesso senza amore"). Il partner sessuale – unico e per sempre – è la realizzazione dell'amore; e questo sentimento – con la sua esclusività e concentrazione verso una sola persona – è considerato l'esclusiva maniera per raggiungere la soddisfazione – quella che nel '65 i Rolling Stones non riuscivano a raggiungere – ossia per realizzare la vita umana. La quale si realizzerebbe eternandosi – tramite l'esclusività del rapporto – proprio nel sentimento amoroso: come già insegnavano gli stilnovisti medievali.

The End tra conflitto edipico e impulso di morte

Jim Morrison era uno studente universitario e riversò nei testi e dei Doors quel po' di cultura libresco che aveva imparato. *The End* (dal loro album di riferimento, quello omonimo e di debutto del 1967, dai toni agli antipodi della "summer of love": a dimostrazione di quanto quell'epoca, anche in USA e anche per i ventenni, fosse ben più complessa e contraddittoria di quanto si possa ritenere) risulta una trasposizione in musica pop della celeberrima (anche grazie a questa canzone!) teoria del "complesso edipico" elaborata da Freud (e così definita da Jung), che ne fece una metafora richiamandosi alla vicenda narrata da Sofocle nell'*Edipo re*. Nei versi di Morrison: "Father ... I want to kill you. Mother, I want to ... fuck you". Ma che cosa accade quando tra genitori e figli si instaurano relazioni edipiche senza controllo? Si ha la fine. La fine della società. Di ogni consorzio umano possibile – secondo Freud e Morrison. E anche secondo l'antropologia novecentesca, il più importante rappresentante della quale – Lévi-Strauss – considerava proprio il divieto dell'incesto ciò che fa uscire l'essere umano dall'ordine biologico e lo innalza al rango di creatore di società. Eppure – continuano Freud e Morrison – l'impulso edipico nel bambino, prima che questi superandolo diventi proprio perciò adulto, è connaturato.

Di *The end* la cantante tedesca Nico farà una teutonica – tra Wagner e Schönberg, tra magniloquenza e cacofonia – cover nell'omonimo album del 1974.

I Suicide nel 1977 in *Frankie Teardrop* tratteranno temi analoghi – la distruzione della famiglia da parte dell'individuo, malato a causa del disagio della civiltà – in avanguardistiche forme new-wave (tecno-nichiliste). In questi versi poi i Suicide significheranno che il problema – la malattia, la psicosi, il disagio – non è individuale ma collettivo; socialmente indotto (anche se a causa di una natura contraddittoria: metà sociale e metà antisociale): "We're all Frankies / We're all lying in hell". Dai Doors ai Suicide: i primi, in quello che nel 1979 i Pink Floyd chiameranno il Muro, davano ancora spazio a delle "porte", delle vie d'uscita (in ultima istanza: il sesso, la droga e

il rock 'n' roll). Con i Suicide ogni porta risulta chiusa e c'è solo il Muro; l'insanabilità del male sociale; il nichilismo.

Nico si colloca a metà di questo percorso. Un percorso dove l'impulso di morte che Freud concepiva psicologicamente e cioè, essendo egli un materialista, fisicamente (simaticamente, medicalmente) diviene sempre più tradotto dalla musica popolare in termini esistenzialistici (nel senso della filosofia esistenzialista il cui manifesto è il romanzo di Sartre *La nausea*, del 1938). Tale componente esistenzialistica – ossia questo pessimismo non patologico ma intellettuale: risalente agli antichi greci e alla Bibbia* – già presente in Doors e Nico e poi caratterizzante la musica popolare degli anni Ottanta (dalla new wave al metal) si trova, depurata di ogni componente psicologica/patologica nel brano *In the End* di Peter Hammill (dall'album *Chameleon in the Shadow of the Night* del 1973); la cui complessità strutturale e la strumentazione ridotta a pianoforte e voce ci consentono anche di notare come la musica popolare, nei suoi esempi più elevati, resta lontana dai livelli della musica classica, l'unica perciò considerabile artistica. Nel brano *In the End* – come nel nichilismo della musica popolare del secondo Novecento – vivere non ha più significato non perché sia finito quello che si riteneva essere l'amore della nostra vita ma l'amore della nostra vita finisce perché vivere – per il nichilista/esistenzialista – non ha più significato.

Fra i moltissimi brani con titoli omonimi a quello di Hammill ricordiamo il singolo dei Linkin Park con cui nel 2000 spopolarono. Brano derivativo nelle forme e – come si vede – nei contenuti. Il critico musicale Piero Scaruffi ha scritto a tal proposito: “Los Angeles’ Linkin Park, fronted by singer Chester Bennington and rapper Mike Shinoda, were the most successful band of rap-metal, thanks to *Hybrid Theory* (2000), a textbook in how to turn teenage angst into the musical equivalent of fast food”. Se il caso di Hammill ci consentiva di distinguere la musica popolare dalla classica, quello dei Linkin Park – rispetto ad esempio a Doors e Hammill – ci consente, all'interno della stessa musica popolare, di compilare scale di valori. Per certi aspetti usando gli stessi criteri con i quali stabiliamo lo status artistico della musica classica e quello non artistico della popolare.

Manic Depression, Paranoid

Usiamo questi due brani – il primo di Hendrix, del '67, dal suo album di debutto *Are You Experienced*; il secondo dei Black Sabbath, hit dell'omonimo album del 1970 con il quale si inaugura la stagione del metal – per esemplificare come addirittura i termini tecnici di Freud e in generale delle discipline più o meno scientifiche che studiano i problemi (le malattie) mentali e comportamentali, siano filtrati nell'espressività popolare. Con una precisazione: Hendrix e i Black Sabbath non erano maniaco-depressivi o paranoici a livello patologico; ma usavano questa terminologia medica o paramedica per significare un malessere socio-esistenziale. In tal senso – che potremmo chiamare ancora una volta del “disagio della civiltà” – intollerano inni alla depressione molti punk come Eddie & The Hot Rods (che nel 1977 associano tipicamente la depressione all'adolescenza) e, a livelli espressivi ben superiori, i Black Flag (1981). Album all'isteria dedicheranno gli Human League nel 1984 e i Def Leppard nel 1987. Ancora nel 2003 i Muse dedicheranno all'isteria una canzone (per l'Italia citiamo *Isteria amica mia* di Gaber, di metà anni Novanta e di evidente ispirazione freudiana). Mentre – per concludere questo breve e parziale catalogo – i Radiohead (che nel loro album di riferimento del 1997 avevano già dato *Paranoid Android*) intollerano all'amnesia (“psicopatologia della vita quotidiana”, direbbe Freud) il loro lavoro del 2001.

* Cfr. U. Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*.

Dal non poter avere soddisfazioni (*Satisfaction*) alla “depressione maniacale” e alla “paranoia” e quindi in qualche misura alla “fine”. Ma non – ed è lo scarto rispetto a Freud – per motivi clinici bensì esistenziali (legati ad una concezione catastrofica dello stare al mondo). Freud ovviamente negherebbe ciò che si chiama “esistenziale” riportando tutto al patologico.

Doctor Please

L'hendrixiano pezzo dei Blue Cheer – dal metal-noise *Vincebus Eruptum* del 1968 – ci serve per indicare tutto un filone di metaforologia, direbbe Blumenberg*, della musica popolare del secondo Novecento. La metafora in questione è quella medica: il soggetto si dice malato patologicamente per indicare il fatto che è malato esistenzialmente (a causa, sempre, del “disagio” dovuto al contrasta tra istinto e società). Freud non concepiva malattie esistenziali: per lui siamo tutti malati psicologicamente, siamo tutti nevrotici. E abbiamo bisogno di un medico apposito: lo psicanalista, l'ha chiamato Freud. I Blue Cheer e la musica popolare del secondo Novecento ritengono invece che siccome il malessere è socioesistenziale e non fisiologico, quindi non di pertinenza medica, il dottore, pur invocato, non serve a niente. Non ci sono medicine possibili: tranne quelle – del resto controproducenti come denunciano gli stessi che le propagandano – del sesso, droga e rock ‘n’ roll.

Insieme ai Blue Cheer la formazione più feroce dell'epoca era quella degli MC5. Nel loro esordio del 1969 – *Kick Out the Jams*, direttamente dal vivo, a segnalare quanto l'uomo sia sangue e sudore e improvvisazione: tutto in una volta, senza registrazioni, senza una seconda possibilità – si ha la messa in musica di un'orgia bestiale dove tra voci e dita e corpi umani vengono immolate (distrutte) le macchine e i meccanismi della civiltà industriale. In questa sorta di sacrificio collettivo *Borderline* è la traccia che fin dal titolo ci dimostra l'impiego metaforico di patologie direttamente o indirettamente prese dall'ambito psicologico e/o psichiatrico per significare lo stato esistenziale dell'individuo moderno. L'individuo moderno sarebbe disturbato nella personalità: soprattutto a livello emotivo e dell'umore – instabile, squilibrato. Le relazioni interpersonali – problematiche – sono causa ed effetto di questo disturbo che mina l'identità (senza la quale niente carte d'identità e quindi niente società). La malattia – di derivazione sociale – viene esplicitamente dai MC5 collegata al sesso – che la società risulta incapace di gestire generando una situazione senza scampo in cui per l'esistenza della società il sesso va censurato ma a seguito della censura il soggetto si ritrova deprivato di personalità e quindi indisponibile a formare una società di identità riconoscibili. Insomma: l'identità è impossibile. Sia senza società – perché il sesso o natura fagocita tutto indistintamente e mostruosamente – sia in società – perché le pulsioni, anch'esse indispensabili all'individualità, vi vengono represses. L'alternativa – a parte il suonare rock: unica cura (anche perché borderline tra natura e società in quanto tecnico sì ma non accademico; e tecnologico ma non industriale) – risulta l'alienarsi o in società o in natura.

Impossibile a questo punto non passare dalla musica al cinema e citare di Almodovar il psicanalitico sin dal titolo film del 1988 *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*. Su quest'orlo o bordo – da Freud agli MC5 ad Almodovar – starebbe basculante tutta la civiltà occidentale.

Red House Painters, *Medicine Bottle*, Down Colorful Hill (4AD, 1992)

Dream Syndicate, *Medicine*

Shit and Shine, *Practicing To Be A Doctor*, *Jealous of Shit and Shine*, 2006

Medicine, *Shot Forth Self Living* (Def American, 1992)

* Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*.

I Wanna Be Your Dog

Questo brano degli Stooges dal loro album omonimo del 1969 ci serve per rilevare nella musica popolare la presenza (più o meno metaforica) di un'altra patologia freudiana: il sadomasochismo. Esso è ricollegabile – come si vede ad es. nell'anthem dei Misfits del 1984 *Die, Die My Darling* – all'impulso di morte o verso l'inorganico, per il quale cfr. sotto.

Volendo ridimensionare l'influsso di Freud sulle forme espressive popolari novecentesche (quello che siamo venuti dicendo per la musica potremmo dirlo anche per il cinema, che consideriamo pertanto espressione popolare e non arte) potremmo sostenere che: quest'ultime non sono integralmente freudiane perché incentrate su morte e sesso; ma Freud si è basato su morte e sesso perché questi due erano già, fin da Omero e Cristo, i due temi caratterizzanti l'uomo secondo la cultura occidentale. Si tenga però presente che uno studioso, riferendosi di certo anche a Freud, pur non citandolo, ha scritto che “nello sviluppo della nostra società il sesso ha sostituito l'anima”^{*}.

Nel loro ultimo album – *Raw Power*, del 1973 – *Penetration* esprime la concezione freudiana del sesso da parte degli Stooges. Una voce tra il rantolo e la lussuria (rantolo e lussuria: quelli del miagolio di un felino in calore) ripete il mantra della “penetrazione” come se tutto l'universo dipendesse da questo atto; la tessitura musicale è informe e caotica – *Dirt* nei termini del brano più invasato degli Stooges – a dimostrazione dell'ambito irrazionale ed extrasociale del sesso; poi però su tanto bailamme si erge il tintinnio di una celeste (versione moderna dell'antichissimo xilofono, protagonista nello *Schiaccianoci* di Tchaikovsky) che riconduce il tutto a dimensioni umanamente decifrabili e sostenibili. Come richiesto dalla teoria freudiana.

GG Allin (Body Art – Mazzocut-Miss) impulso di morte – stupro del blues (faceva quello che Marilyn Manson rappresenterà e basta) – fisiologia -

Jesus Lizard (fanno in musica ciò che Allin faceva col corpo)

Carcass

Brutal death metal - L'area, musicalmente, più radicale del death, che incorpora la violenza all'inverosimile del grindcore. Come suggerisce il nome, è una musica brutale e velocissima, accompagnata, in generale, da testi di natura splatter. Il canto gutturale in growl diviene ancor più grave ed ossessivo, sebbene molte band utilizzino anche la tecnica dello scream. La batteria è costantemente in un tripudio di velocità e pesantezza (d'obbligo l'uso del blast beat) e le chitarre e i bassi sono estremamente distorti. Negli ultimi anni, nel brutal sono stati inseriti vari tecnicismi, arrivando anche ad introdurre in alcuni casi influenze jazzistiche. Tra i maggiori esponenti del brutal death metal si possono ricordare i Cannibal Corpse, i Suffocation e i Cryptopsy, l'inizio delle cui carriere data ai primi anni novanta (quest'ultimo gruppo fu tra i primi a introdurre tecniche jazzistiche nella composizione). Da menzionare anche gruppi quali Nile, Cattle Decapitation, Aborted, Krisiun, Hate Eternal, Behemoth, e Deicide. Spesso per identificare la corrente di Brutal Death proposta dai New Yorkesi

^{*} B. Arcand, *Il giaguaro e il formichiere*, p. 17.

Suffocation, Immolation, Incantation e Mortician sviluppatasi all'inizio degli anni novanta si usa il termine New York Death Metal (spesso abbreviato in NYDM)

Dream On

Freud divenne celebre – e inaugurò la sua filosofia, che lui considerava scienza, la psicanalisi – con *L'interpretazione dei sogni*, del 1899. Per Freud il sogno è – sotto mentite spoglie a causa dell'autocensura cui ci sottoponiamo anche dormendo – l'appagamento di quei desideri, in ultima istanza sessuali, che non trovano sfogo nella vita sociale. Per la musica popolare del secondo Novecento vale qualcosa di simile. Sognare è importante tanto quanto vivere. Anzi una vita senza sogni – senza sesso, droga e rock 'n' roll, metafore per indicare soddisfazioni extraconvenzionali o extrasociali: stessa funzione ha il concetto e la pratica di “vizioso” in Lou Reed – non è degna di essere vissuta. Lo testimonia questo classico degli Aerosmith del 1973. A quella fase del sonno caratterizzata da intensa attività onirica, la REM, la famosa band della Georgia dedicherà addirittura il proprio nome.

Si ricordi che sognare, sognano soprattutto i bambini e che per Freud è da bambini che soprattutto si stabilisce se si avrà una vita più o meno nevrotica: a seconda del rapporto che da bambini si avrà col sesso.

Tangerine Dream
Everly Brothers All I have to do is dream
Fleetwood Mac Dreams
Eurhythmics Sweet Dreams
Husker Du: Reoccurring dreams
Close your eyes

Cocaine

“Ho bisogno di un sacco di cocaina. Il tormento, la maggior parte delle volte, è superiore alle forze umane”. Così scriveva il tossicodipendente Sigmund Freud nel 1895. Come tanti giovani colleghi dell'epoca si era lasciato infatuare dalla sperimentazione di nuove sostanze, e l'aveva praticata su se stesso. Aveva esaltato le doti della cocaina nella cura di piccoli episodi di ansia e depressione, e aveva finito col raccomandarla anche come terapia contro la dipendenza da altre sostanze stupefacenti (*Sulla coca*, 1884). A un certo punto, però, era ritornato in sé. Si era reso conto di quanto la droga danneggiasse la chiarezza del pensiero e si era dedicato alla missione della propria vita: creare la psicoanalisi. Anche gli esperimenti professionali erano andati parecchio oltre il limite. Freud aveva intuito l'efficacia della coca come anestetico, senza arrivare a rivendicarne la paternità. L'aveva comunque usata come cura per la dipendenza dalla morfina del suo amico Ernst von Fleischl-Marxow, con risultati devastanti: Ernst non aveva rinunciato alla droga e poco dopo era morto*.

Anticipando Freud, nella prima metà dell'Ottocento, e con fini più estetico-esistenziali che fisico-clinici (ma avendo per tema il medesimo conflitto natura/società), si erano avute esperienze, come *Le confessioni di un fumatore d'oppio inglese* di Thomas de Quincey (1821) e nella Parigi

* P. Mastrolilli, *Per liberarsi dalla cocaina Freud inventò la psicoanalisi*, «La Stampa», 24 luglio 2011.

degli anni Quaranta, gli anni della Restaurazione, della Monarchia di Luglio, di Luigi Filippo, il *Club des Hashischins* (di cui facevano parte anche Baudelaire, Balzac, Hugo, Dumas)*.

Ancora nella prima metà del Novecento – prima che diventasse di massa anche tramite la musica rock – la droga veniva usata da artisti, intellettuali, scienziati per fare esperimenti, ora estetici ora scientifici, su di sé. È il caso di Walter Benjamin e l'hascisch[†]; di Aldous Huxley e la mescalina; degli scrittori della beat generation (Burroughs, Ginsberg, Kerouac); del neosciamanesimo di Castaneda.

Una storia simile – dall'accademia alla strada – avrà anche lo LSD

La versione inglese di Wikipedia segnala oltre 200 celebri canzoni dedicate alla droga: per criticarla o celebrarla o più spesso (a causa, secondo quest'ottica, dell'intrinseca contraddittorietà della stare al mondo) fare entrambe le cose insieme.

Erica Clapton è il più celebrato chitarrista blues della seconda metà del Novecento. Ma non è un compositore. Esegue brani altrui. Nella raccolta del 1977 – autocelebrativa fin dal titolo, che porta il suo soprannome *Slowhand* – Clapton – tossicodipendente e alcolizzato[‡] – interpreta il brano *Cocaine* scritto da J. J. Cale (da non confondere con John Cale dei Velvet Underground)

Brown Sugar era nel 1971 – l'anno dopo lo scioglimento dei Beatles e della morte (per overdose) di Hendrix e l'anno stesso della morte (per overdose) di Morrison – la traccia di apertura dell'album che – anche grazie alla copertina di Warhol – istituzionalizzò definitivamente i Rolling Stones nel palmares delle star e del rhythm and blues.

Di Lou Reed quasi tutte le canzoni hanno a che fare direttamente o indirettamente con la droga. A partire dai capolavori *Heroin* e *Walk on the Wild Side* (dove si vede ancora la parola “selvaggio” operare in chiave antisociale; la canzone del 1972, riassume Wikipedia, tratta “taboo [dove tabù significa antisocialità] topics such as transsexuality, drugs, male prostitution and oral sex”)

Più recentemente, e ormai in un contesto derivativo e postrock, citiamo *Special K* dei Placebo (che è anche il loro migliore brano: nel refrain – “Gravity no escaping gravity for free” – abbiamo un'interpretazione, forse anche ecologica, del disagio della civiltà a suo modo interpretato anche dalla tragedia greca) del 2001; e del 1999 la intelligente, come accade spesso nei suoi testi, *I Don't Like The Drugs (But The Drugs Like Me)* di Marilyn Manson, il cui nome ossimorico serve proprio per esprimere il conflitto insanabile e freudiano natura/società.

Del 1967 è *Purple Haze* la più rock – e la più importante per la storia del rock: vedi grunge – delle canzoni di Jimi Hendrix. “Scuse me while I kiss the sky” dice Hendrix: perché toccare il

* Sul tema, e in relazione all'Ottocento, cfr. anche L. Tolstoj, *Perché la gente si droga? E altri saggi su società, politica, religione*, trad. Mondadori, 2008.

† W. Benjamin, *Sull'hascisch*, trad. Einaudi, 2010. Più in generale cfr. il primo cap. di M. Lavagetto, *Freud. La letteratura e altro*, Einaudi, 2001.

‡ Cfr. S. King, «Clapton, un Harry Potter rock», «Corriere della Sera», 25 novembre 2007.

cielo (realizzarsi pienamente, cioè sia per quanto riguarda la componente naturale che quella culturale dell'uomo) in società è impossibile.

Quello che abbiamo detto per la droga avremmo potuto dirlo anche per l'alcol. Anche l'alcol essendo una sostanza stupefacente o considerabile tale.

Morphine – che poi è lo stesso significato di Nirvana

I Nirvana o delle associazioni libere

Negli anni Novanta il giovane borghese – magari liceale – era solito lamentare il fatto di non capire un'acca dei testi dei Nirvana. Testi del tipo: “Black is black, no trading back / We were enemies / Sure you are but what am I” (*Big Cheese*). Ammesso e non concesso che i testi di musica rock debbano essere capiti sintatticamente dall'inizio alla fine, quello che per Freud era un metodo curativo, le “associazioni libere” (far parlare uno psicotico a ruota apparentemente libera, senza l'intermediazione dei filtri sociali com'è anche l'ordine del discorso), diventa, da Joyce in poi (cfr. lo *stream of consciousness* dell'*Ulisse* – anticipato nel 1912 dalle “parole in libertà” dei futuristi e nel 1916 dalle poetiche dadaiste) una forma espressiva. Anticonformistica, anticlassica, creativa. I Nirvana – la musica popolare, in quanto popolare – ci arriva decenni dopo.

Oltre alle associazioni libere, i Nirvana esemplificano altri temi cardine della psicanalisi. Dalla droga (il loro primo album – *Bleach* – era intitolato alla candeggina), all'incesto (*Incesticide* il titolo di una loro raccolta del 1992), al rapporto con l'altro sesso: fisicamente fonte di vita quanto di morte (*In Utero*, titolo dell'ultimo album dei Nirvana: come se l'utero dopo essere stato fonte di vita diventasse una tomba: tenendo conto anche del suicidio di Cobain e del fatto che l'album avrebbe dovuto intitolarsi, con tragica autoironia, *I Hate Myself and I Want to Die*).

12 Little Richard Tutti frutti

We are Desperate

Come anello di connessione – anche cronologico – tra (*I Can't Get No*) *Satisfaction*, del 1965 e *I Think That I Would Die* del 1994, tra l'inizio del rock e la sua fine col grunge, citiamo un esempio di quella stagione che, intitolata punk o alla new wave, può forse considerarsi quella più matura (nonostante protagonisti siano stati degli adolescenti) e, anche per motivi tecnologici, di maggior diffusione planetaria del rock.

Siamo nel 1979 a Los Angeles. Gli X – come poi sarà chiamata la generazione senza identità dei figli di coloro che hanno goduto, senza però prospettive per il futuro, del “boom” degli anni Cinquanta* – esordiscono tra rock 'n' roll e punk con questo brano-manifesto a due voci, una maschile e una femminile, entrambe scorate per il “disagio della civiltà”, comunque vissuto esistenzialmente e non psicologicamente. Nel punk e nella new wave la disperazione (e qui sta la novità rispetto all'identificazione con il sesso tipica del rock 'n' roll) con cui si identifica la vita non conduce necessariamente alla morte (anche se in molti testi e pure biografie accadde proprio

* Cfr. la raccolta di racconti di D. Coupland, *Generazione X*, del 1991. Generation X fu anche il nome del mediocre, ma di successo, gruppo punk di Billy Idol. La generazione X è quella del “no future” – come la chiamarono i Sex Pistols – o anche la “blank generation” – come Richard Hell intitolò nel fatidico 1977 un suo – e del chitarrista Robert Quine – germinale (il vuoto che genera ... sembra filosofia orientale o, aggiungerebbe Fritjof Capra, fisica quantistica!) album e singolo.

questo). Ma può risultare un elemento in cui, infelici e angosciati e insoddisfatti, tuttavia permanere.

I Think That I Would Die

In *Al di là del principio di piacere*, del 1920, Freud sviluppa la sua concezione sessuocentrica sintetizzabile col “principio di piacere” – per cui, semplificando, tutto ciò che facciamo o non facciamo sarebbe legato, in senso sia positivo che negativo, al piacere sessuale – in una concezione che pospone il “principio di piacere” o Eros alla “pulsione di morte” (in greco antico: Thanatos). Come per la “volontà di potenza” di Nietzsche ci sarebbe qualcosa di più importante per l’uomo, quale causa delle sue azioni, della sopravvivenza stessa: cioè, appunto, la potenza – per il Freud della maturità l’impulso sessuale non è più sufficiente a spiegare l’agire (e il reagire censorio) umano. La ragione ultima, profonda, di quel che facciamo non è rinvenuta più nel sesso ma nella morte. Morte intesa come ritorno all’inorganico. L’impulso di morte, connaturato in ogni uomo, si servirebbe cioè del principio di piacere, di cui non è banalmente soltanto il contrapposto, per ottenere, tramite l’autodistruzione che il sesso in quanto antisociale produce, un ritorno allo stadio antecedente la vita che è appunto quello inorganico.

Tutto ciò, per quanto riguarda la musica popolare, è già largamente presente nel morboso pessimismo – col nichilismo di Morrison tradottosi in suicidio – dei Doors: non a caso fra le principali influenze della new-wave di fine anni Settanta. Come è presente nella vita – se non nell’opera – degli altri suicidi a ventisette anni di quell’epoca: Hendrix, Joplin, Brian Jones. Noi lo esemplifichiamo – oramai, dopo il suicidio anche di Cobain – in epoca postnichilistica e postrock, con il brano tra il retorico e l’autoironico delle Hole succitato. I Nirvana con un tono ancor più cinico e postumo avevano già dato – in pasto a MTV, per fare la parodia di se stessi e con ciò di MTV che li aveva lanciati – *I Hate Myself And Want To Die*.

Uno dei motivi – se non *il* motivo – per un simile slogan è – oltre e parallelamente al riconoscimento della fine e/o insufficienza del rock in quanto forma espressiva – il disconoscimento del sesso quale mezzo per l’ottenimento della soddisfazione umana. Ciò dicasi anche per l’autodistruzione dei ventisetenni che dopo esserne stati protagonisti chiusero la stagione musicale del Sessantotto e con essa un prima epoca della (breve: trent’anni) storia del rock. Né il rock né il sesso né il rock e il sesso e la droga insieme – bastano. Non bastano – in questo caso – non perché causa di disequilibrio rispetto alla società. Non bastano in sé o in quanto tali. Anche qualora riuscissimo – come possiamo supporre che capitò in certi momenti a certe popstar che come si dice “hanno tutto” – ad emanciparsi dalla società e ottenessimo lo stato che Nietzsche chiamava dionisiaco, questo non ci basterebbe. Ma non – ripeto – per mancanza di quel che sempre Nietzsche, nella *Nascita della tragedia*, chiamava apollineo: la forma, la legge, l’identità. Bensì in sé. Non basta il dionisiaco o il puro istinto – non basta alla soddisfazione. Ad evitare insomma l’impulso di morte. Il cui preludio è – ha insegnato Leopardi – la noia. *Tired of Sex* intitolarono – nel 1996, dopo che il rock e Freud avevano detto tutto quel che avevano da dire – un loro sottovalutato brano i sopravvalutati Weezer. Dissociando – in polemica con il “love” sessantottino [anche se Jefferson Airplane Somebody to love] – il sesso dall’amore e provando a indicare per l’ennesima volta l’amore (senza dire però in che cosa consista, se non consiste nel sesso) quale aleatoria fonte di realizzazione umana. [Motley Crue, *Too Fast For Love*, 1981]

Non a caso il primo gruppo inglese che negli anni 1963-67 gettò – con foga, anticipando il rock – un ponte tra blues (istinto nero) e folk-pop (borghesia bianca) si chiamava The Animals; ma altrettanto non a caso il loro brano di congedo – *When I Was Young* – preludeva già all’epoca della

disillusione (confinando il Sessantotto ad una sorta di parentesi) con l'epica cadenza: "My faith was so much stronger then,/ I believed in fellow men,/ And I was so much older then./ When I was Young". Dove l'uomo – antropologicamente vecchio: quello che crede a qualcosa – si ritrova nella società postideologica o anche nevrotica soltanto allo stadio giovanile.

Death metal

PS. Con la categoria freudiana di "pulsione di morte" potremmo sintetizzare anche tutta la religione cristiana nella misura in cui questa è morte di questa, terrena vita e rinascita alla vita eterna, alla quale non si arriva senza prima morire carnalmente. Non a caso è dalla 1a lettera di san Paolo ai Filippesi che deriva l'espressione latina "cupio dissolvi" con cui poi si è inteso quello che solo nell'Ottocento verrà chiamato nichilismo. Con la differenza che: mentre san Paolo desiderava la morte per poter così raggiungere Cristo, i nichilisti la desidereranno per porre fine all'ipocrisia della vita la quale risolvendosi nella morte andrebbe considerata nulla.

Dalla psichedelia al noise. Da Monterey alla cameretta

Il Festival Internazionale di Musica Pop di Monterey (Monterey Pop Festival) è stato un festival musicale che si è svolto dal 16 giugno al 18 giugno 1967. Vi parteciparono più di 200.000 persone ed esso è anche riconosciuto come l'inizio del movimento hippie e il precursore del festival di Woodstock, che si svolse due anni più tardi.

Venerdì, 16 giugno

The Association

The Paupers

Lou Rawls

Beverly

Johnny Rivers

The Animals

Simon and Garfunkel

Sabato, 17 giugno

Canned Heat

Big Brother & The Holding Company con Janis Joplin

Country Joe and The Fish

Al Kooper

The Butterfield Blues Band

Quicksilver Messenger Service

Steve Miller Band

The Electric Flag

Moby Grape

Hugh Masekela

The Byrds

Laura Nyro

Jefferson Airplane

Booker T. & the M.G.'s

Otis Redding

Domenica, 18 giugno

Ravi Shankar

The Blues Project

Big Brother & The Holding Company

The Group With No Name

Grateful Dead

Buffalo Springfield

The Who

The Jimi Hendrix Experience

The Mamas & the Papas

Trip

Psichedelia, noise

Il fumo, la schiuma, le nuvole

“Da qualche decennio ha attratto l’interesse del mondo scientifico e di quello artistico e filosofico proprio tutto ciò che finora non si sapeva e non si voleva capire, spiegare, osservare e descrivere: tutto quanto è *informe, amorfo, fluido, instabile*, inosservabile e quindi non descrivibile e categorizzabile, né riconducibile a leggi e norme conosciute, oggi fa parte dei quei fenomeni naturali rubricati sotto le *forme della complessità*, le forze del *caos*, dei moti browniani, dei fenomeni dissipatori e imprevedibili”*. Dopo le avanguardie – pittoriche musicali letterarie – di inizio Novecento e dopo il jazz ci è arrivato a fine anni Sessanta anche il rock. Psichedelia, jam session, acid rock. Ma anche noise – come quello dei Velvet Underground e di Neil Young; noise che avrà negli anni Settanta e Ottanta sviluppi tali – col punk – da far identificare con esso quasi il rock tout court; con l’indie e il grunge che chiudono la storia del rock.

“Come la psiche umana, anche la natura possiede un suo *inconscio*, identificabile nel magma amorfo del profondo infero, dominato dalle forze ancestrali, prodromi degli atti generativi e fondativi di ogni possibile in-formazione”†.

Svevo (cupio dissolvi del fumare) (sperma, panna) (sogno)

Fuzz mudhoney – logiche fuzz

Forma conscio, informe inconscio

Excursus nella musica italiana. *Non ho l’età*

La diciassettenne Gigliola Cinquetti vince il Festival di Sanremo del 1964 con una canzone che – consapevolmente o meno – indaga o solleva il problema di quella che forse si può considerare la principale scoperta di Freud: la sessualità infantile. Precisiamo subito che la canzone non si riferisce all’infanzia ma all’adolescenza: e nemmeno all’inizio dell’adolescenza (come invece era per il romanzo, con per protagonista una dodicenne, *Lolita* di Nabokov, del 1955, da cui il celeberrimo film di Kubrick del 1962) ma alla fine, quando si è minorenni solo per motivi di

* G. Di Napoli, *I principi della forma. Natura, percezione e arte*, Einaudi, 2011, p. 350.

† Di Napoli, *I principi della forma*, cit. p. 373.

convenzioni sociali e non per la maturità fisica e sessuale; e proprio in questo contrasto tutto freudiano risiede il tema e la protesta della canzone. Tuttavia l'ordine problematico non cambia di molto. Da una parte la società con le sue convenzioni: si è maggiorenni a diciott'anni e non si può fare sesso al di fuori del matrimonio (si tenga presente che nella cristiana e clericale Italia la legge sul divorzio risale al 1970; quella sull'aborto al 1978; la riforma del codice penale con l'abolizione della patria potestà, cioè del potere del marito sui figli ma anche sulla moglie, al 1975 e l'abolizione del delitto d'onore al 1981; la Chiesa cattolica invece tenne in essere il Tribunale dell'Inquisizione fino al 1965 e l'Indice dei libri proibiti fino all'anno successivo*). Dall'altra l'istinto, la natura, l'inconscio.

“Lascia che viva un amore romantico [platonico] in attesa che venga quel giorno” – dell'amore sessuale – canta Gigliola Cinquetti.

Chi non lavora non fa l'amore

Con questo brano Celentano vinse il Festival di Sanremo del 1970. Questa canzone attacca la società sempre dal lato del sesso ma non dal lato di quello prematrimoniale e/o da minorenni; bensì da quello del sesso (e quindi della natura) concepito come dipendente dalle convenzioni e pratiche sociali. In particolare quella dominante l'epoca moderna: il lavoro. E il lavoro finalizzato ad un'economia capitalistica e consumistica (da Celentano attaccata in altre canzoni fra cui la sua, anche per questo, migliore: *Il ragazzo della via Gluck*, del 1966).

Il lavoro – dal latino *labor*, fatica – era considerato prima dell'epoca borghese e industriale qualche cosa da servi (come pensava Aristotele e con lui il mondo antico) oppure una vera e propria sfortuna (come era, grosso modo, per il mondo medievale). Per la Bibbia il lavoro è la dannazione dell'uomo: che prima del peccato originale (peccato legato al sesso in quanto promosso da Eva) non doveva lavorare per vivere. Il nostro mondo – borghese e industriale – ci ha liberato da (un certo tipo di) nobiltà e clero ma ci ha costretto nelle gabbie di pratiche convenzionali come il lavoro. Perché senza lavoro – senza la fissazione nei confronti della produzione e del consumo – il mondo borghese sarebbe impossibile.

Si creano convenzioni – come il lavoro: almeno nelle forme borghesi – e poi si fa dipendere da essere tutto, anche la natura. Senza il lavoro (convenzione) niente esplicazioni delle funzioni vitali: nutrimento, sonno (casa), sesso.

Celentano ovviamente non è d'accordo con il principio – che nella canzone attribuisce alla moglie – che il sesso o natura (cosa necessaria) dipenda dalle convenzioni (cose non necessarie). Principio abolendo il quale crolla tutta la società borghese: con il matrimonio ecc. Principio che sintetizza appieno il pensiero di Freud. Secondo Freud “chi non lavora” – chi non rispetta le convenzioni sociali fra cui il lavoro – “non fa l'amore” – non può soddisfare la fisiologia perché questa, senza regole sociali, risulterebbe (come diceva già Hobbes) autodistruttiva e deleteria per il soggetto stesso.

* Simili ingerenze della morale cattolica sugli ordinamenti statali furono prese di mira per decenni dal cinema. Ora sottoforma di commedia, ora di tragedia. Citiamo *Divorzio all'italiana* di Germi (1961) e in generale l'opera di Pasolini. Uno dei migliori film della storia (anche per questo suo ruolo di emancipatore contro la censura), *Ultimo tango a Parigi*, del 1972, venne dissequestrato in Italia solo nel 1987 – principalmente a causa di una scena di sesso anale, uno dei più gravi peccati contro-natura secondo la tradizione cattolica; tale che per secoli è costato la vita a molti malcapitati (Dante colloca i sodomiti in una parte dell'Inferno peggiore di quella degli omicidi, come se fosse, il sesso anale, una cosa più grave che l'uccisione del prossimo!). L'autore del film, Bernardo Bertolucci, fu privato per ben 5 anni dei diritti civili e di voto. Peggio di un pericoloso delinquente.

L'inno del corpo sciolto o del perché non bisogna dire le parolacce

Da fine anni Settanta ai primi anni Novanta, Roberto Benigni – prima che si imborghesse e perdesse ogni forza critica – fu in Italia uno dei più radicali dissacratori delle convenzioni indotte dall'ordine istituito. Oggetto principale delle sue satire era proprio – freudianamente – il contrasto tra legge e natura e l'ipocrisia derivante, specie in ambito politico.

In piena stagione punk, nel 1979 – mentre interpreta il film *Chiedo asilo* di Marco Ferreri, uno dei più estremi e sperimentali registi italiani – Benigni si presenta alla, per la televisione avanguardistica, trasmissione di Renzo Arbore *L'altra domenica*, intonando con l'ausilio della sola chitarra acustica il seguente stornello di sua composizione:

E' questo è l'inno
del corpo sciolto
lo può cantare solo chi caca di molto
se vi stupite
la reazione è strana
perché cacare soprattutto è cosa umana.
Noi ci si svegliamo e dalla mattina
il corpo sogna sulla latrina
le membra posano
in mezzo all'orto
è questo l'inno, l'inno sì del corpo sciolto.
C'han detto vili
brutti e schifosi
ma son soltanto degli stitici gelosi
ma il corpo è lieto
lo sguardo è puro
noi siamo quelli che han cacato di sicuro.
Pulirsi il culo dà gioie infinite
con foglie di zucca di bietola o di vite
quindi cacate
perch'è dimostrato
ci si pulisce il culo dopo aver cacato.
Evviva i cessi
sian benedetti
evviva i bagni, le toilettes e gabinetti
evviva i campi
da concimare
viva la merda
e chi ha voglia di cacare.
Il bello nostro è che ci si incazza parecchio
e ci si calma solo dopo averne fatta un secchio
la vogl'arreggere
per una stagione
e colla merda poi far la rivoluzione!
Pieni di merda andremo a lavorare
e tutt'a un tratto si fa quello che ci pare
e a chi ci dice, dice
te fa' questo o quello
noi gli cachiam addosso e lo riempiam fino al cervello
Non sono mai stato così giocondo.
Viva la merda che ricopre tutto il mondo:
e' un mondo libero, un mondo squacchera,
perche' spillacchera di qua e di la'.
Cacone, merdone, stronzone, puzzone:
la merda che mi scappa si sparga su di te.

Solitamente *L'inno del corpo sciolto* viene interpretato – come in apparenza la grettezza del titolo e del testo suggeriscono – alla maniera di una sguaiata espressione di toscanità campagnola. Valevole un'altrettanto sguaiata risata. Invece si tratta dell'unica canzone punk italiana. Nella misura in cui punk significa mettere in discussione le convenzioni dominanti. Che cosa dicono le convenzioni dominanti rispetto a quella che – con meno ipocrisia rispetto alla borghese – già Dante chiamava “merda”? Che non se ne parla. Che è una cosa infima. Indegna per un essere umano. E tale concezione risale fino a Platone (la cui teoria delle Idee proprio per il non ammettere cose pur reali come la “merda” risulta non esplicativa). Poi verrà rafforzata dal dualismo cristiano tra corpo (alla “merda” tutto sommato ridotto) e anima. La svalutazione del corpo da parte della cultura occidentale – e al contrario di culture come quella che ha prodotto lo yoga – si può rinvenire anche in pratiche linguistiche che reputano maleducato parlare di “merda”. L'inno di Benigni pertanto è considerabile punk perché sfascia secoli di ipocrisie e davanti a milioni di telespettatori dice per una volta le ragioni del corpo. Che non c'è vita senza corpo. Senza considerazione delle esigenze fisiche. Considerazione proprio l'ignoranza della quale sta alla base addirittura della crisi economica globale del duemila: che perciò diventa crisi ecologica se ecologia è prendere in seria considerazione tutto ciò che riguarda l'esistenza.

“E colla merda poi far la rivoluzione!” Sarebbe davvero una rivoluzione la riabilitazione della corporeità a discapito di anima e astrattezze varie (quelle ad es. della finanza mondiale). Sarebbe dare finalmente voce ad una tradizione largamente minoritaria della cultura occidentale che ha uno dei suoi momenti più significativi nel *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais (1532), solitamente citato da Benigni che così dimostrava di essere molto più consapevole di quanto stava facendo rispetto ad un pubblico che avrà ridotto tutto all'oscenità, quando invece era il pubblico stesso ad essere osceno nella sua svalutazione della corporeità. Un precedente di Rabelais si può considerare Cecco Angiolieri e un suo successore – per l'importanza data alla corporeità – Caravaggio (universalmente ammirato ma solo perché i suoi personaggi “sembrano veri”, per motivi cioè di realismo ingenuo, perché cioè la sua pittura appare facile).

Mentre in inglese *shit* è “an exclamation of disgust, anger, or annoyance” e *in the shit* significa “in trouble” (Oxford Dictionary), Freud nella sua riabilitazione del corpo – da materialista che era – dà molta importanza alla defecazione. Secondo la sua teoria delle zone erogene del bambino, il piacere derivante dalla stimolazione dell'orifizio anale durante l'espulsione degli escrementi, se eccessivo, causerebbe nell'adulto comportamenti di avarizia e di attaccamento al denaro. Più in generale la fase anale – stando ai *Tre saggi sulla teoria sessuale*, del 1905 – è il secondo periodo di sviluppo del bambino: essa succede alla fase orale e precede la fase fallica. Si colloca a un'età compresa fra i 18 e i 36 mesi circa. In questo periodo gli interessi del bambino si spostano dalla zona orale a quella anale, in concomitanza con lo sviluppo fisico e l'acquisizione del controllo delle funzioni sfinteriche. Il bambino prova appagamento nel gestire i movimenti sfinterici in autonomia, e in essi trova il soddisfacimento delle pulsioni imparando così a sviluppare autostima e autonomia. ove ci sia stata una eccessiva gratificazione nella fase anale, essa porta allo sviluppo di una fissazione anale espulsiva che si ha in genere quando i genitori sono stati troppo permissivi con l'educazione. Il bambino sarà portato a defecare in posti non opportuni, o immediatamente prima o dopo essere stato posto sul vasino. In futuro il carattere anale espulsivo svilupperà una personalità estremamente disordinata, crudele, e distruttiva, con tendenza alla manipolazione. Viceversa, quando la gratificazione non sia stata soddisfacente, la fissazione sarà di tipo anale ritentiva e il bambino proverà piacere nel trattenere le feci a dispetto dell'educazione fornita dai genitori. Il carattere anale ritentivo è caratterizzato da un adulto molto attento ai dettagli,

parsimonioso, con un estremo senso del possesso, molto organizzato, e nello stesso tempo anche ossessionato per l'ordine e l'igiene, estremamente testardo e ostinato.

Il 19 ottobre 1991 nella più importante trasmissione RAI – *Fantastico* – condotta dalla più celebre presentatrice – Raffaella Carrà – Benigni fece una oramai storica comparsata prima aggredendo in nome di una sorta di liberazione sessuale (e perciò antisociale) la Carrà e poi gettando in faccia a milioni di telespettatori l'ipocrisia popolare per la quale gli organi sessuali – maschile e femminile – sono dei tabù. Vengono nominati in mille modi e usati per imprecare e considerate “parolacce”. Ancora la tradizione platonica (e cristiana) del corpo come cosa sporca, non ideale.

In questo tentativo di normalizzare gli organi sessuali tramite la esplicitazione pubblica di tutte le espressioni considerate socialmente inadeguate o meritevoli di disapprovazione sociale proprio perché esprimenti quanto di più naturale (e freudianamente vige l'opposizione tra natura e società), Benigni è stato anticipato di un secolo e mezzo da Giuseppe Gioachino Belli. Grande poeta che scrisse nell'Ottocento oltre duemila sonetti in romanesco. Fra questi – il 6 dicembre 1832 – *Er padre de li Santi* (che sarebbe il pene) e *La madre de le Sante* (che sarebbe la vulva).

Er cazzo se po di' radica, ucello,
Cicio, nerbo, tortore, pennarolo,
Pezzo-de-carne, manico, cetrolo,
Asperge, cucuzzola e stennarello.
Cavicchio, canaletto e chiavistello,
Er gionco, er guercio, er mio, nerchia, pirolo,
Attaccapanni, moccolo, bruggnolo,
Inguilla, torciorello e manganello.
Zeppa e batocco, cavola e tturaccio,
E maritozzo, e cannella, e ppipino,
E ssalame, e ssarciccia, e ssanguinaccio.
Poi scafa, canocchiale, arma, bambino.
Poi torzo, crescimmano, catenaccio,
Minnola, e mi'-fratello-piccinino.
E tte lascio perzino,
Ch'er mi' dottore lo chiama cotale,
Fallo, asta, verga e membro naturale.
Quer vecchio de spezziale
Dice Priapo; e la su' moje pene,
Segno per dio che nun je torna bene.

Chi vvò cchiiede la monna a Ccaterina,
pe ffasse intenne da la ggente dotta
je toccherebbe a ddí vvurva, vaccina,
e ddà ggiú co la cunna e cco la potta.

Ma nnoantri fijjacci de miggnotta
dimo scella, patacca, passerina,
fessa, spacco, fessura, bbuscia, grotta,
fregna, fica, sciavatta, chitarrina,
sorca, vaschetta, fodero, frittella,
ciscia, sporta, perucca, varpelosa,
chiavica, gattarola, finestrella,
fischiarola, quer-fatto, quela-cosa,
urinale, fracoscio, ciumachella,
la-gabbia-der-pipino, e la-bbrodosa.

E ssi vvòì la scimosa,
chi la chiama vergogna, e cchi nnatura,
chi cciufèca, tajjola, e ssepportura.

Pronunciare quelle che si chiamano “parolacce”^{*} – in quanto hanno tutte o perlopiù riferimenti al corpo e in particolare agli organi sessuali e al sesso – significa considerare tali componenti come negative, spregevoli, disumane. Significa essere innaturalmente sessuofobi. Benigni e Belli pronunciano tutte le parolacce possibili per non doverle più dire: cioè per liberale dalla condizione di cosa riprovevole ciò che sta dietro la parola considerata brutta o sgradevole. E si tratta del corpo e delle sue funzioni fra cui il sesso.

Il problema è che tale liberazione – secondo Freud – non potrà mai essere totale perché sennò – senza un certo grado di tabù corporeo e sessuale – crolla la società. Tale deve essere stato anche il pensiero di Belli che dopo aver scritto per una vita sonetti incentrati sul sesso e sul corpo nel testamento chiese che fossero distrutti (volontà fortunatamente non rispettata e caso, il Belli, che Freud avrebbe psicanalizzato volentieri).

Le “parolacce” – cioè il disprezzare cose naturali come gli escrementi e il sesso – sono significativi sintomi dei rapporti che una società instaura con quanto ritiene negativo e quindi utilizzabile, tramite il suo svilimento, per svilire un’azione, cosa o persona. Facciamo due esempi. Che valgono tanto in italiano che in inglese.

Come mai per offendere chi ci dà fastidio, annoia, o comunque non si sopporta, affinché smetta e se ne vada diciamo “vaffanculo”? Cioè “vai a fare in culo”. Perché “andare a fare in culo” (cioè il sesso anale) è considerata una cosa negativa (rispetto al sesso vaginale). La parolaccia deriva quindi da un tabù. In inglese – si tenga però presente che simili ricostruzione devono avere in valore meramente concettuale e non etimologico! – si dice “fuck off”. Per contrapposizione evidente ad un “fuck on”. L’“off”, l’errore, il negativo, lo sbaglio sembra riguardare, di nuovo, la penetrazione anale; di contro all’“on”, il corretto – perché, secondo la morale cristiana bisogna accoppiarsi solo a scopo riproduttivo – della penetrazione vaginale. Così dicendo – e pensando: ammesso che chi dice certe cose ci pensi anche – a parte limitare la libertà sessuale, stabiliamo a priori delle discriminazioni ad esempio verso gli omosessuali. La sessualità dei quali si esprime analmente.

Per motivi legati al maschilismo della cultura occidentale, la parolaccia, almeno negli ultimi decenni, più diffusa (tanto da diventare un intercalare) sia in italiano che in inglese, per esprimere un po’ di tutto (e quindi in definitiva niente) fa riferimento al membro sessuale maschile (“cazzo” e “fuck”: quest’ultimo termine si riferisce all’atto sessuale, vissuto però dalla prospettiva maschile). Come se il sesso si riducesse a quello. E come se il mondo – in quanto è impiegato in ogni circostanza, questo termine – si riducesse a quello. Allora qui, si dirà, il corpo e il sesso assumono importanza eccome. Sì, ma un’importanza innaturale perché ossessiva.

Alcune statistiche sono utili per capire la connessione tra la parolaccia e la sessuofobia. Chi è che dice più parolacce? Chi una cultura grezza, si dice. E chi è che si dà perlopiù a pratiche sessuali extravaginali? Chi ha una cultura grezza? No! Chi è più acculturato. Secondo le statistiche chi ha una laurea è più probabile che faccia sesso anche extravaginale perché più emancipato rispetto alla credenze popolari connesse con la sessuofobia religiosa. Ed in Occidente opera la religione cattolica, per la quale l’unica pratica sessuale ammissibile è quella non solo eterosessuale e vaginale ma anche agli unici scopi riproduttivi.

In un articolo del 31 maggio 1985 apparso su «la Repubblica» Calvino espone quella che definisce una “metafisica” intendendo però con questo la spiegazione ultima del fisico: “La defecazione è una delle più grandi prove della generosità dell’ universo (della natura o provvidenza

^{*} Cfr. sul tema l’articolo di Calvino del 1978 *Le parolacce*, in Id. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, 1980.

o necessità o cos' altro si voglia). Che la merda sia da considerare tra i valori e non tra i disvalori, è per me una questione di principio. Da ciò derivano conseguenze fondamentali. Per non cadere nei vaghi sentimenti d' una redenzione universale che finiscono per produrre regimi polizieschi mostruosi, né nei ribellismi generalizzati e temperamentali che si risolvono in obbedienze pecorili, è necessario riconoscere come sono fatte le cose, ci piacciono o meno, nel moltissimo a cui è vano opporsi e nel poco che può essere modificato dalla nostra volontà. Credo dunque che sia necessario un certo grado di accordo con l' esistente (merda compresa)”

Sonic Youth, confusion is sex

Gun Club: she likes heroin to me

Circle Jerks: Group Sex: Live fast die young

Adolescents: self destruct

Diamanda galas: Litanies Of Satan/ Wild Women (YRecords, 1982) (Restless, 1988), 8/10 - Diamanda Galas (Metalanguage, 1984), 9/10

Korn

Type O Negative: Slow Deep And Hard

Dwarves: Blood Guts & Pussy

Lydia Lunch: Teenage Jesus And The Jerks, The Agony Is The Ecstasy, 8/10 (EP) [Freud in Flop]

Social Distortion: Mummy's Little Monster (Misfits: **Mommy Can I Go Out And Kill Tonight, 82**)

Troggs: Wild Thing (1966)

Rolling Stones 19th nervous breakdown (1966) [Little Feat – Teenage nervous breakdown - 1972]
Freudianamente l'origine della nevrosi viene rinvenuta – come in tantissimi brani e vite rock – nell'infanzia. Età dell'oro perduta anche nel senso che non c'è mai stata quando avrebbe dovuto essere – almeno quell'età – tale

When you were a child

You were treated kind

But you were never brought up right.

You were always spoiled with a thousand toys

But still you cried all night.

Your mother who neglected you

Owes a million dollars tax.

And your fathers still perfecting ways of making ceiling wax.

Incubus

Count Five - Psychotic reaction – 1966

Rolling Stones: Mother's little helper – 1966

What a drag it is getting old

"Kids are different today"

I hear ev'ry mother say

Mother needs something today to calm her down

And though she's not really ill

There's a little yellow pill

She goes running for the shelter of a mother's little helper

And it helps her on her way, gets her through her busy day

"Things are different today"

I hear ev'ry mother say

Cooking fresh food for a husband's just a drag

So she buys an instant cake and she burns her frozen steak

And goes running for the shelter of a mother's little helper

And two help her on her way, get her through her busy day

Doctor please, some more of these

Outside the door, she took four more

What a drag it is getting old

"Men just aren't the same today"
I hear ev'ry mother say
They just don't appreciate that you get tired
They're so hard to satisfy, You can tranquilize your mind
So go running for the shelter of a mother's little helper
And four help you through the night, help to minimize your plight

Doctor please, some more of these
Outside the door, she took four more
What a drag it is getting old

"Life's just much too hard today,"
I hear ev'ry mother say
The pursuit of happiness just seems a bore
And if you take more of those, you will get an overdose
No more running for the shelter of a mother's little helper
They just helped you on your way, through your busy dying day

Rolling stones – Have you seen your mother – 1966

Have you seen your mother, baby, standing in the shadow
Have you had another, baby, standing in the shadow?
I'm glad I opened your eyes
The have-nots have tried to freeze you in ice

Have you seen your brother, baby, standing in the shadow
Have you had another baby, standing in the shadow
I was just passing the time
I'm all alone, won't you give all your sympathy to mine

Tell me a story about how you adore me
Live in the shadow, see through the shadow,
Live through the shadow, tear at the shadow
Hate in the shadow, and love in your shadowy life

Have you seen your lover, baby, standing in the shadow
Has he had another baby, standing in the shadow
Baby, where have you been all your life
Talking about all the people who should try anything twice

Have you seen your mother, baby, standing in the shadow
Have you had another baby, standing in the shadow
You take your choice at this time
The brave old world or the slide to the depths of decline

Steppenwolf Born to be wild – EASY RIDER 1968

Armstrong, *What a Wonderful World, 1968 – la versione per la vecchia generazione degli ideali del '68*

I'm Free: Rolling Stones (1965), Who (1969)

Free (anche il nome di un gruppo – 1968-73) oltre che titolo di molti album e moltissime canzoni (anche intitolate Freedom si sprecano: da Hendrix ai Rage Against The Machine)

Neil Young After the goldrush (l'età dell'oro è il '68 – cfr. Balestrini)

New York Dolls Personality crisis – 1973

Do It Yourself is a 1979 album by Ian Dury & The Blockheads.

Talking Heads Psycho killer 1977 – uno dei refrain più irresistibili della storia

Ultravox Young Savage – 1977

XTC Set myself on fire (on fire album anche)

Devo Mongoloid – 1978

Foreigner Double vision – 1978

Contortions Contort yourself – 1979

X Nausea

U2 – Boy [adolescents a seguito del punk]

Flipper Sex bomb
 Madonna Borderline
 Prince Let's go crazy
 Lydia Lunch I wish I wish
 Rip Rig Panic: Beat the beast
 Bark Psychosis
 Shit & Shine
 Cop Shoot Cop (Pop Group) (Swans (Flipper (Big Black (Foetus [dedicare loro un cap. Che è l'opposto del
 noise chitarristico evanescente ma approda ai medesimi esiti di significato
 Psychobilly
 Dream Theater, *Erotomania*, Awake, 1994
 Butthole Surfers
 Ministry
 Chrome
 Savage Republic
 Residents – Pere Ubu – Red Crayola
 King Tears Bat Trip (2012)
 Mi Ami
 Therapy? (Nurse, 1992)
 Redd Kross (Neurotica, 1987)
 Rollins Band, Hot Animal Machine (Texas Hotel, 1987)
 Greg Ginn: Getting Even , 6.5/10
 Greg Ginn: Dick , 6,5/10
 Gone: The Criminal Mind ,6.5/10
 Alice Cooper, Love It To Death (Warner, 1971)
 Marilyn Manson, Portrait Of An American Family (Nothing, 1994), Cake And Sodomy, Manson dichiara
 solenne/caronteo "I am the god of fuck"
 Nine Inch Nails
 Throbbing Gristle (in slang "erezione") nacquero nel 1976 a Londra. Il primo disco, Second Annual Report
 (Industrial, 1977 - Fetish, 1979 - Mute, 1983), sottotitolato "musica dalla fabbrica della morte", e' un rapporto sul primo
 anno di attivita'. I brani del loro repertorio (Maggot Death, Slug Bait e la colonna sonora del film After Cease To Exist)
 Godflesh: Godflesh (1988), 7.5/10
 Godflesh: Streetcleaner , 8/10
 Godflesh: Pure , 7.5/10
 Tool: Lateralus, 2001
 Atari Teenage Riot: Delete Yourself (DHR, 1995),
 Angkor Wat: When Obscenity Becomes the Norm, 8/10 e' uno dei capolavori del grindcore. Innocence '89 si
 apre con un pianto di bimba in folate spettrali di elettronica, stoccate di chitarra elettrica, cigolii, un arpeggio di chitarra
 classica, linee di basso jazzate... e finalmente si lancia nel galoppo sfrenato e nel gracidiare ossessivo del grindcore.
 Brani come Seat Of Power e The Search sono animati da una ferocia subumanoide e postnucleare, tutta scatti isterici e
 urla miasmatiche; **Dusted (Metal Blade, 1994)**
 Brainiac – **Bonsai Superstar** (Grass, 1994), con il chitarrista John Schmersal al
 posto di O'Dean (andata a formare gli O-Matic), le cantilene idiote di Hot Metal
 Doberman's, Sexual Frustration
 Girls Vs Boys: Tropic Of Scorpio, 7.5/10; Venus Luxure No.1 Baby, 8/10
 Vampire Rodents
 Phallus Dei è il primo album in studio della band tedesca Amon Düül II, uscito nel 1969
Insistere (aprire un cap. apposta) sulla MUSICA (suono) freudiana – e non solo sulle PAROLE!!
 Lydia Lunch, Histerie (1976/1986)
 THE LOCUST
 Arab on Radar
 Blood Brothers
 Fuck buttons, **Street Horrrsing** (ATP, 2008)
 Gnaw Their Tongues, **An Epiphanic Vomiting Of Blood** (Roadburn, 2007) [amon
 duul]
 Preyer to God
 Kill'em all
 Migliaia di album e ancor più canzoni (Rolling Stones nel '97) dal titolo "out of
 control" (o "no control" come il capo d'opera dei Bad Religion del 1989)
 Psycho Therapy, Ramones [e video]

American Psycho dei Misfits (album del '97)
 50 cent: Psycho
 System of a Down : Psycho – **Toxicity** (Sony, 2001)
 Big Boys: Psycho
 Sonics: Psycho [indemoniato]
 Pantera: Psycho Holyday (e Medicine Man da **Cowboys From Hell** (Atlantic, 1990)
 Metal Church: Psycho [The Dark, 1986]
 Nervous: Willie Dixon + Memphis Slim
 Nervous Breakdown: Eddie Cochran; Black Flag;
 Danzig, *Mother* (Danzig, 1988, Morrison)
 Laughing Hyenas

Model Citizen Animal Instincts (Cranberries e metal)

Il gabinetto del dottor Caligari (ted. Das Cabinet des Dr. Caligari) è un film muto del 1920 diretto da Robert Wiene. L'opera realizzata è considerata il simbolo del cinema espressionista. Gioca moltissimo con il tema del doppio e della difficile distinzione tra allucinazione e realtà, aiutato da una scenografia allucinante caratterizzata da forme zigzaganti.

The name 'Caligari' has been used extensively in popular music. Pere Ubu has a song entitled "Caligari's Mirror". Goth rock group Bauhaus used a still of Cesare from the film on early t-shirts for their popular single "Bela Lugosi's Dead". The band Abney Park has a cut "The Secret Life of Dr. Calgari" on their album Lost Horizons (released 2008). There is also a Japanese rock band that has called itself after the film, CaliGari.

The 1998 music video for Rob Zombie's single "Living Dead Girl" restaged several scenes from the film, with Zombie in the role of Caligari beckoning to the fair attendees. In addition to artificially imitating the poor image quality of aged film, the video also made use of the expressionistic sepia, aqua, and violet tinting used in Caligari. The film also inspired imagery in the video for "Forsaken" (2002), from the soundtrack for the film Queen of the Damned.

Hard rock group Rainbow used the film as inspiration for the music video to "Can't Let You Go", a single from their 1983 album Bent Out Of Shape, vocalist Joe Lynn Turner being made up as Cesare. The director was Dominic Orlando. The video for Coldplay's "Cemeteries of London" included clips from the film. The video for the song "Otherside" by the Red Hot Chili Peppers off the album Californication, briefly used the film as a reference to its visuals.

Bibliografia:

tutte le opere di Freud

Rabelais

Gombrich, Freud e la psicologia dell'arte

Arnheim, entropia e arte

Arnheim, verso una psicologia dell'arte

Recalcati, Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud

Ricoeur, Della interpretazione. Saggio su Freud

Lavagetto, Freud. La letteratura e altro

Marcuse

Lolita

Hillman, Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino

Hillman, Cent'anni di psicanalisi. E il mondo va sempre peggio

Hillman, il suicidio e l'anima

Rosenkranz, estetica del brutto

Whitehead, il concetto di natura

Emmer, bolle di sapone

Schonberg, manuale di armonia

Webern, Il cammino verso la nuova musica

Galimberti

Bodei

Mandelbrot, gli oggetti frattali

Quindici. Una rivista e il Sessantotto

Bloch, principio speranza

Mumford, storia dell'utopia
Lacan, Seminario IX
Deleuze, anti-edipo
Derrida, Psyché. Invenzioni dell'altro. Vol. 1 e 2
Derrida, La bestia e il sovrano 2 voll.
Derrida, Speculare su «Freud»
Derrida, La farmacia di Platone
Derrida, Il fattore della verità
Mumford, il mito della macchina [industrial]
James, psicologia
Brentano, psicologia
Bachofen, La dottrina dell'immortalità della teologia orfica
Rohde, Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci
Guidorizzi, Il compagno dell'anima. I greci e il sogno
Harris, Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico
Il sex appeal dell'inorganico
FROMM – scritti su freud

M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, 1994

82: “Per arrivare a comprendere la sessuale inorganicità del rock, occorre tuttavia liberarsi dalla concezione sentimentale della musica, che la considera come l'espressione di un'interiorità emozionale, sia da quella vitalistica, che vede in essa il grido animale, la manifestazione spontanea dell'esistenza naturale. L'essenza della musica non è né il sentimento, né la vita, ma è più essenzialmente il *sound*, il suono, inteso proprio nella neutra e inorganica indifferenza evocata da tale parola”.

“La musica è connessa col grado più elementare di fisicità, con una corporeità che non è quella animale, ma semmai quella dei corpi celesti”.